

О. М. ШУТОВА

ВНОВЬ ПОРТРЕТ СКОРИНЫ, ИЛИ О НЕОБХОДИМОСТИ «ЧИТАТЬ» ГРАВЮРЫ

Отражены перспективы и некоторые результаты чтения «в глубину» известных документов (портрет Скорины). Такая практика открывает новые детали в символике Скорины и заполняет некоторые лакуны в его биографии. Автор утверждает, что связи Скорины с европейскими печатниками были сильнее, чем представлялось ранее.

This article shows the perspectives and certain results of 'in-depth' reading of even well-known documents (i. e. Skorina's portrait). Such practice could help us to discover the new details in Skorina's symbolism and to fill certain lacunas in his biography. The author argues that Skorina's ties with European printers were certainly stronger than it could seem to be.

Ключевые слова: объекты; знаки; символы; печатные станки; Дация; солнечное затмение.

Keywords: objects; signs; symbols; printer's devices; Datia; solar eclipse.

Казалось бы, что нового можно почерпнуть из уже имеющихся документов, давно открытых, «зачитанных до дыр» и интерпретированных? Тем не менее порой «пристальное» чтение может открыть в них совершенно неожиданные детали.

Портрет Франциска Скорины — первый в ряду таких источников. Слишком очевидно несоответствие между растиражированностью образа белорусского европейца и количеством реальной информации о нем. Вероятно, и сам Скорина, прекрасно сознавая недолговечность источников и желая сохранить о себе память для «людей посполитых», пошел на беспрецедентный шаг — поместил свое изображение среди текстов Библии. Впрочем, следует признать, что размещение портретов издателей в печатных изданиях Библии были и до Скорины. В качестве

примера можно привести портрет лионского издателя Этьена Гинара (Étienne Gueynard, около 1460—1530), вписанный в гравюру Богоматери в Библии, изданной им в 1512 г. [16, р. 690]. Встречаются и иные изображения издателей и печатников этого периода, например портреты А. Мануция, Д. Уайта, Д. Дзя, Г. Рау, Ф. Марколини. Тем не менее такого полного фигурного портрета, датированного и подписанного, нет ни в одной из печатных книг начала XVI в. [16, р. 686—699].

Несмотря на то, что знаменитый портрет Скорины не одно поколение белорусов воспринимает как визитную карточку страны, ни одна из его многочисленных трактовок (формат статьи не позволяет проанализировать историографию вопроса — работы П. В. Владимирова, Н. Н. Щекотихина, В. Ф. Шматова, В. А. Колесника, Л. Т. Борозны и др. [1—3; 8]), как отмечал Немировский, являясь «символической», «не подкреплена сколько-нибудь серьезными мотивировками» [4, р. 380—382]. Многие исследователи руководствовались именно установкой «расшифровать» портрет Скорины, опираясь на символические, поэтически-художественные интерпретации. При этом каждая новая попытка рассматривать «антураж» портрета оказывалась произвольно вставленной в стереотипические рамки уже имеющихся.

Естественно предположить, что портрет Скорины — непосредственного участника Ренессанса — следует рассматривать в контексте образов и интеллектуальной моды этой эпохи. Попробуем отвлечься от *совокупности* всего интерьера. Прежде всего будем исходить из того, что все *объекты*, которыми окружен Скорина на портрете, могут быть разделены на две условные группы: *предметы* и *знаки*. И те, и другие, безусловно, являются *символами*, несут некий смысл.

К группе *предметов* можно отнести составляющие композицию вокруг фигуры Скорины книги (включая и развернутые), кувшин, плетеную корзинку, пюпитр, застеленный чем-то похожим на вышитое полотенце (рисунок на вышивке будет рассмотрен отдельно, в части *знаки*), свечу с рефлектором, пчелу (варианты: мотылек, муха), песочные часы, пюпитр и армиллярную сферу.

Многие исследователи отмечали схожесть и проводили аналогии между скориновским портретом и знаменитыми гравюрами Альбрехта Дюрера, составляющими цикл его «Мастерских гравюр» («Рыцарь, смерть и дьявол», 1513 г.; «Святой Иероним в келье», 1514 г. и «Меланхолия I», 1514 г.). Однако невозможно говорить о прямом сходстве или тем более о прямых заимствованиях из этих гравюр (включая и более ранние версии «Св. Иеронима» А. Дюрера 1511 г. и даже «Св. Иероним

и лев» 1492 г.). Отдельные символические предметы, присутствующие на портрете Скорины (книги, свеча, песочные часы, пюпитр, плетеная корзинка), имеются у А. Дюрера. Однако здесь следует говорить скорее о том, что символический смысл, придаваемый тем или иным предметам, «носился в воздухе», был присущ атмосфере всей эпохи. Поскольку годы выхода гравюр А. Дюрера позволяют допустить, что Скорина их видел, представляется более логичным объяснение с позиций интеллектуальной истории: некоторые идеи и образы витают в воздухе, составляя определенное интеллектуальное пространство. А. Дюрер не изобрел эти символы, он их «взял» из уже имеющегося арсенала символов, принятого среди интеллектуалов того времени, следуя за интеллектуальной модой.

Позволим себе такую аналогию: покупая вещи, мы руководствуемся определенной модой, вернее, нашим представлением о ней или о том, к какому ее уровню мы хотели бы принадлежать (показать, что принадлежим). В качестве примера можно вспомнить слоников на комоды, которые для многих в 1950—60-х гг. определяли степень зажиточности (а для кого-то были символом «мещанства»). Или «хэмингуэвский свитер», считавшийся символом шестидесятников, или специфические жаргон и одежда стилиг... Критерии такой принадлежности могут быть множественны, как и классы, к которым мы бы хотели продемонстрировать свою принадлежность: хиппи, яппи, интеллектуалы.

Нельзя сказать, чтобы в скориновское время существовал некий строгий код, однако наличие определенных предметов, указывающих на принадлежность (в данном случае, к интеллектуалам Ренессанса), повторяется практически во всех произведениях этой эпохи. Такие предметы присутствуют и на портрете Скорины.

Символический смысл книг или свечи достаточно очевиден и не требует дополнительных комментариев. Знание и просесс познания, стремление человека познать суть божественного замысла... Трактовка и нюансы могут быть множественными, и все же ключевое слово здесь — познание. Не случайно, видимо, рядом со свечой изображена и пчела/муха (мотылек, как указывал Г. Пичура) [31, р. 147—167] — стремление к Знанию и в то же время опасность. Совершенно логично, что издатель, стремящийся к просвещению соотечественников, помещает в качестве элемента интерьера именно книги, которые как символы достаточно распространены во всем европейском изобразительном искусстве. Песочные часы — напоминание о времени, бренности и скоротечности земной жизни. Все эти предметы распространены в иконографическом ряду Ренессанса.

Рассмотрим отдельно такой показательный предмет, который практически во всей скориниане (за исключением, по-видимому, Е. Л. Немировского) ошибочно именуется «сфера мунди». На самом деле это армиллярная сфера (*sphaera armillaria*, армиллярный — много подвижных колец) — астрономический инструмент, широко использовавшийся для определения координат небесных тел. Видимо, из-за того, что наиболее часто изображение армиллярной сферы встречалось в популярном и многократно переиздававшемся «Трактате о сфере» (*Tractatus de sphaera*, примерно 1230 г.) Иоганна Сакробоско (*Johannes de Sacrobosco*, предположительно 1195—1256 гг.), произошла путаница с термином «сфера мунди». В издании И. Сакробоско 1482 г. (Венеция) изображение армиллярной сферы представлено на титульном листе.

С началом Ренессанса армиллярная сфера становится своеобразным символом посвященных в науку интеллектуалов. В XV—XVI вв. знатные роды заказывают армиллярную сферу как инструмент и как обязательный элемент-декорацию; она становится объектом коллекционирования (семейства Медичи, Урбино и др.). Сфера встречается на гравюрах, картинах, фресках, гобеленах А. Дюрера, С. Боттичелли, Д. Вазари, Ю. ван Гента, Я. Брейгеля-ст. и др. Естественно, что и Скорина поместил на своем портрете армиллярную сферу, неотъемлемый атрибут Знания — небесного и светского, научного — в среде интеллектуалов-просветителей этой эпохи (рис. 1).

Несколько слов о перевернутости армиллярной сферы у Скорины. Многие исследователи замечали, что широкий обруч со знаками зодиака на сфере с портрета Скорины повернут в «обратную» сторону, с наклоном сверху вниз, но справа налево, в отличие от ее изображений в большинстве других источников. Е. Немировский считал, что так могло произойти при срисовывании оригинала на гравировальную доску, без учета того, что она при печати даст зеркальное изображение [4, с. 383].

Допустим, что так оно и было, и что скориновская армиллярная сфера была скопирована с какого-то изображения прямо на доску. Так, например, произошло в более позднем сочинении протестантского теолога



Рис. 1. Армиллярная сфера. К. Вопелиус (Caspar Vopelius). 1546 г. Кёльн. Музей науки, Блайт Дом. № 1880-48



Рис. 2. Аполлон из Тиана, держащий
армилярную сферу [27, р. 147]

П. Муссара. Его иллюстрированная «История богов, пророков и пророчеств» [27] была впервые опубликована в Женеве в 1675 г., через пять лет переиздана во Франкфурте (Francofurti: L. Bourgeat, 1680); все гравюры были перевернуты справа налево, даны в зеркальном отображении.

Объяснение Е. Немировского можно было бы принять, если не одна деталь: в иллюстрациях «Истории...» П. Муссара армилярная сфера встречается трижды. Во втором издании, действительно, мы находим ее два раза в зеркальном виде (и один раз — в обычном, как в изданиях Сакробоско). Но любопытно то, что в первом издании 1675 г. ар-

милярная сфера размещена в перевернутом виде, как у Скорины (рис. 2). В этот период можно найти и другие изображения армилярной сферы с отличным от традиционного расположением колец (рис. 3). Совершенно естественно, что изображение армилярной сферы зависело от положения колец и пункта зрения наблюдателя. Судите сами: как выглядит армилярная сфера на эскизе рисовальщика Леонардо да Винчи (рис. 4)?

Думается, что Скорина все-таки включил в интерьер своего портрета реальную армилярную сферу как атрибут учености вообще и своей в частности, окружив себя и другими предметами-символами, принятыми в кругу интеллектуалов того времени.

Несмотря на то, что Скорину хрестоматийно повсюду называют деятелем Возрождения, его принадлежность к этому европейскому дискурсу изучена довольно слабо. Набор предметов, которым Скорина посчитал нужным окружить себя на портрете, свидетельствует о том, что доктор Скорина (не случайно подчеркивал свою докторскую степень) отождествлял себя с контекстом Ренессанса. Именно поэтому говорить о предметах, присутствующих на его портрете, как о некоем зашифрованном послании, не приходится. Они не случайны, как не может быть случаен ни один обдуманый интерьер портретов. Но их присутствие



Рис. 3. Пинтуриккио. Аллегория Астрологии (фрагмент). 1492—1494 гг. Фреска. Апартаменты Борджиа, Зал Сивилл, Ватикан

не имеет характера четкого кодирования — это лишь способ дать знать, что человек, окруженный такими предметами, принадлежит к определенному кругу в обществе — кругу людей Ренессанса.

Условное разделение интерьера скориновского портрета на предметы и знаки дает возможность разграничить уровни «символьности». Естественно, что изображенные на портрете предметы — армиллярная сфера, свеча, пюпитр, книги, песочные часы — имеют символический смысл.

Знаки. Мы не включаем в рассмотрение надписи и монограмму «МЗ», но относим к знакам солнце и месяц (затмение) — рисунок на рушнике, покрывающем пюпитр; треугольник с крестом; трапецию, увенчанную крестом.

Эти знаки, в отличие от предметов, имеют прямое символическое значение, которое, несмотря на многие исследования, до сих пор остается невыясненным (астрологическая природа, стилизованные гербы меценатов, образ короны и т. д.).

В поисках смысла в вышеуказанных знаках на скориновском портрете мы исходили из изучения их совокупности именно по причине того, что они — *знаки*. Такой подход осложняется тем, что треугольник и трапеция встречаются в скориновских изданиях несколько раз. При этом если треугольник есть на общем титульном листе ко всей Библии, в гравюрах «Бог и Моисей» и «Аарон» из книги «Левит», а также на примерах Святильника, Стола, Требника из книги «Исход», то трапецию находим лишь на портрете. В то же время солнце и месяц (затмение) фигурирует на портрете



Рис. 4. Леонардо да Винчи. Чертежник, рисующий армиллярную сферу. 1510 г. Амброзианская библиотека, Кодекс Атлантикус, Милан

(в двух случаях: в книге Иисуса Сирахова и в книге Царств, всякий раз после послесловия — колофона); но, кроме того, солнце и месяц встречается на большой заставке к «Псалтыри» 1517 г., на титульном листе ко всей Библии, а также на заставках, предвещающих общий текст, и фигурных гравюрах.

Важен тот факт, что солнце и месяц отсутствуют на гравюрах виленского периода. Многие исследователи (В. Шматов, Е. Немировский, Л. Борозна и др.) [1; 5, с. 131; 8, с. 188—196] отмечали возможность того, что доски для гравюр «Малой подорожной книжки» куплены Скориной у мастеров Антона Кобергера, делавших «Хронику Шеделя» [35]. Помимо достаточно причудливых параллелей, например, того факта, что автор «Хроники» Гартманн Шедель, как и Скорина, получил степень доктора медицины в Падуанском университете (1466), простор для фантазии дают и другие детали: издатель «Хроники» А. Кобергер являлся крестным отцом А. Дюрера, а сам художник был учеником в мастерской М. Вольгемута (Michael Wolgemut), выполнявшего гравюры для «Хроники».

Возвращаясь к скориновским гравюрам, обнаруживаем совершенно идентичные им гравюры в «Хронике Шеделя» (рис. 5).

В изданиях Скорины знак «солнце и месяц» связан именно с гравюрами, а не с текстом (поскольку солнце и месяц отсутствует там, где гравюры не оригинальные). Далее остается лишь утверждать, что солнце и месяц является знаком гравера/художника, причем самого Скорины, — иначе невозможно объяснить наличие солнца и месяца в самом центре его портрета (монограммы, знаки художников располагались на удалении от центра, внизу, сбоку).

Расположенный в центре портрета знак «солнце и месяц» сразу привлекает внимание и, очевидно, является «подписью» Скорины. Тем не менее этот знак не совсем отвечает требованиям классического издательского знака [4, с. 271].

И все же, несмотря на то, что знак «солнце и месяц» встречается не в соответствии со стандартами (после колофона), но перед текстом или внутри гравюр, он вполне вписывается в традицию издательских знаков, которая только начинала складываться в этот, самый ранний, период книгопечатания. В конце XVI — начале XVII в. встречаем много примеров, когда какое-либо изображение использовалось как издательский знак, хотя таковым не являлось (например, не носило имени или инициалов, копировалось другими типографиями и т. д.); или наоборот, собственно «знак», даже разъясненный именем автора (и даже пор-



Рис. 5. Сравнение гравюр:

«Малой подорожной книжки». Ф. Скорина. Вильно, 1522 г. (слева);

«Нюрнбергской хроники». Г. Шедель. Нюрнберг, 1493 г. (справа)

третом, как в нашем случае), не размещался в непосредственной близости от колофона [16, р. 16—19].

Издательские знаки / гербы / марки / эмблемы. Следует отметить ситуацию запутанности в терминологии относительно издательского знака в англоязычной, русскоязычной и французскоязычной историографии. В англоязычной литературе принято разделять определения «издательский герб» (не смешивать с понятием «геральдический герб») и

«издательский знак» — легко узнаваемый рисунок, а также эмблема / монограмма / инициалы / подпись. Во французскоязычной и русскоязычной историографии эти понятия зачастую смешиваются.

Уточним определения. Собственно классический издательский герб (англ. device) состоит из «геральдических» щитов (в кавычках, поскольку они не являются собственно геральдическими), на которых размещены личные знаки (marks, marques) [21, р. 3], вероятно, ведущие свое происхождение от знаков собственности или «дома» более раннего периода [16, р. 16]. Кроме того, герб включает изображение или знак, который визуальнo оформляется и ассоциируется с фамилией автора или чем-то иным, для него значимым. Это изображение поддерживают щитодержатели — львы, рыбы, сказочные существа и т. д. В гербе также может присутствовать монограмма или инициалы и виньетки. Все эти элементы зачастую объединяются рамкой, иногда состоящей из орнамента, иногда из девиза.

Хотя в историографии существует разделение между знаками печатника и знаками издателя, на практике, в контексте печатного бизнеса XV—XVI вв. эти понятия переплетаются и, более того, к ним присоединяется еще и знак автора. Следует отметить, что в данный период в целом наблюдается тенденция смешения гербов, знаков и закономерностей их расположения.

Чтобы понять *логику* издательского знака, следует опираться на историю его возникновения. Издательский знак возникает и поначалу имеет функцию копирайта, подписи, а также рекламы качества и утверждения преемственности. В визуальном оформлении издательского знака сыграла роль традиция средневековых ремесленников и торговцев, которые маркировали свои товары. Отсюда и ассоциации, причины и источники форм издательского знака.

Главные мотивы выбора издательских знаков конца XV — XVI вв. в Европе — ассоциация с фамилией издателя (например, Мишель Ле Нуар — Noir, «черный», годы издательской деятельности 1486—1520 гг., в качестве издательского знака имел профиль человека с черным лицом и черный щит). Весьма часты также ассоциации с местонахождением типографии или вывеской, под которой располагалась типография: например, Николя Леконт с 1494 г. использовал герб с сюжетом из легенды о св. Николае, оживляющем детей, который был и знаком на вывеске его магазина на St. Paul's Churchyard (во дворе собора св. Павла, вмещавшем в это время многие книжные производства). Известны также издательские знаки или гербы, связанные с девизом, например, у Альда

Мануция — якорь и дельфин, означающий его девиз «*festina lente*» — спешить медленно, заимствованный с римских монет).

Кроме того, популярностью у типографов и издателей (хотя это справедливо в более поздние, чем скориновские, времена) пользовались гербы и знаки, основанные на игре слов (по имени автора, по названию его родного города). Зачастую в издательских гербах фигурировали гербы городов.

С точки зрения визуального оформления существуют три основные группы издательских знаков/гербов (напомним, что в эпоху Скорины эти понятия четко не разграничивались).

К первой группе относятся так называемые двойные щиты (зачастую свисающие с ветви), распространенные в германских странах — среди немецких, бельгийских, швейцарских, голландских книгоиздателей. Собственно, и первый случай применения издательского знака относится именно к этой группе двойных щитов: Иоганн Фуст (1400—1466) и Петер Шеффер (1425—1503) — *Fust & Schoeffer* — впервые использовали издательский знак (Псалтырь 1457 г. или Библия 1462 г.), который затем копировался по меньшей мере двадцатью книгоиздателями [21, р. 2]. Исследователи расходятся во мнениях о значении знаков на гербах; существует множество версий: от самых фантастических (буквы греческого алфавита, имеющие нумерологический смысл и свидетельствующие о принадлежности Фуста и Шеффера к неким секретным обществам) до вполне банальных — по мнению некоторых исследователей, на щитах изображены линейки для набора, строительные инструменты или связанные с ними вывески на мастерских [16, р. 182; 19, р. 3] (рис. 6).

Вскоре наряду с двойным щитом появляется и простой одинарный, который поддерживается одним или двумя щитодержателями — обезьянами, единорогами, грифонами (особенно популярными во Франции).

Вторая популярная группа издательских гербов — держава и крест (*Orb and Cross*, лат. *Globus Cruciger*). Эти изображения распространены в основном среди итальянских издателей. Первое представлено французским издателем и печатником Николя Йенсоном (1420—1480), работав-

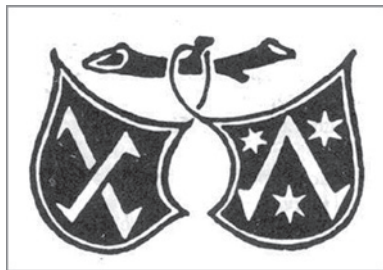


Рис. 6. Двойные Щиты.
Издательский герб Фуста и Шёффера.
Валерий Максим. Майнц :
П. Шёффер, 1471 г.



Рис. 7. Издательская марка
Николя Йенсона.
Innocenti IV. Apparatus
Innocenti i quarti super
quinque libris Decretalium.
Венеция: N. Jenson
et socii, 1481 г.

нажды появившись в книгах одного издателя, они могли затем им больше не использоваться. В других случаях после значительного перерыва печатник вновь использовал их [21, р. 3]. Например, из 100 изданий английского первопечатника У. Кэкстона (William Caxton, около 1421—1492) лишь десяток имеют его издательский знак [21, р. 14].

Издательские знаки могли со временем меняться, в них добавлялись новые детали, марки партнеров и т. д. Тот же Бертольд Рамбольт (см. выше знак «4») имел и другой знак, в котором фигурировал знак его партнера — Ульриха Геринга, с которым он работал до 1509 г. После смерти Б. Рамбольта его вдова Ш. Гийард продолжала пользоваться этим же знаком (рис. 9).

шим в Венеции. Свое происхождение этот знак ведет от торговых марок (housemarks) ремесленников и купцов. Хотя этот символ известен еще со времен Античности, в период Средневековья его смысловая трактовка указывала на торжество христианской веры во всем мире (рис. 7).

Третья группа издательских гербов/знаков представляет собой различные комбинации символа, условно называемого «4». Основанный, как и большинство издательских знаков, на традиции торговых/ремесленных марок, знак «4» мог иметь многочисленные значения в христианской вере: четыре точки креста и символ креста, четыре буквы бога в христианско-иудейской традиции, но, кроме того, «4» — это символ Гермеса, вестника богов и покровителя торговли и прибыли, магии, алхимии, астрологии. Маркировка «4» распространилась в средневековой Европе задолго до изобретения книгопечатания, которое взяло на вооружение уже известный символ (рис. 8).

Следует акцентировать такие характерные качества издательских марок, как их непостоянство и бессистемность в ранний период. Так, од-



Рис. 8. Издательский
знак (марка «4»)
Б. Рамбольта
[33, р. 956]

В верхней части знака размещено солнце с человеческим лицом, весьма напоминающее скориновское светило. На самом деле это знак У. Геринга (Ulrich Gering), который вместе с М. Фрибургером и М. Кранцем (Michel Friburger, Martin Crantz) стоял у истоков парижского книгопечатания. Приглашенные приором и библиотекарем Сорбонны Ж. Хэнланом и Г. Фише (Jean Heynlin, Guillaume Fichet) три немецких печатника поначалу имели мастерскую в Сорбонне, а с 1473 г. обосновались на улице св. Жака в здании под вывеской «Золотое солнце» («Soleil d'or»), что также наводило на мысль о заключительных строчках «*Ut sol lumen sic doctrinam fundis in orbem Musarum*

nutrix, regia Parisius» («подобно тому, как распространяет свет солнце, так Париж, столица королевства, колыбель муз, простирает науку по миру») из изданной ими в 1470 г. первой парижской книги (Gasparin de Bergame «*Epistolae de Barzizza*») [14, p.12].

Второй, у кого солнце с человеческим ликом использовано именно в виде издательского знака, и первый, у которого оно присутствует в качестве такового *вместе* с месяцем, образуя издательский знак, — это Винкин де Ворд (Wynkyn de Worde, или Jan Van Wynkyn, год рождения неизвестен, даты деятельности около 1491—1535) (рис. 10).

В. де Ворд, выходец, по некоторым сведениям, из Эльзаса, по другим — из Голландии, был учеником, помощником и наследником английского первопечатника У. Кэкстона. Имя У. Кэкстона является знаковым для английской историографии не только потому, что он являлся первопечатником, но и в связи с той ролью, которую он выполнил в деле нормализации английского языка. Его путь во многом напоминал скориновский. Сын зажиточных торговцев был вхож в королевские дворы, являлся влюбленным в литературу путешественником, автором многочисленных предисловий, переводчиком. Первая английская пе-



Рис. 9. Издательский знак
Б. Рамбольта № 2 [33, p. 961]



Рис. 10. «Солнце и месяц». Издательский знак В. де Ворд [15, р. 65]

чатная книга «The Recuyell of the Historyes of Troye», изданная в 1474 г. в голландском Брюгге (ныне Бельгия), была его переводом французского средневекового цикла о Трое [18]. Дело У. Кэкстона продолжил В. де Ворд, который намеренно взял его издательский знак (инициалы WC — William Saxton) как демонстрацию приверженности традиции У. Кэкстона и своеобразную рекламу качества своей типографии. В 1500 г. де Ворд перенес типографию из Вестминстера в Лондон на Флит-Стрит и добавил к издательскому знаку, унаследованному от У. Кэкстона, знак солнца с человеческим ликом, служивший вывеской, под которой находилась его новая мастерская, — «под Знаком Солнца».

В том, что В. де Ворд использовал знак солнца, не было ничего удивительного — подобная практика была весьма распространенной, так как издательские знаки основывались на традиции ремесленников, которые, в свою очередь, использовали широко распространенные с древних времен образы и символы. Однако именно здесь, на Флит-Стрит, «под Знаком Солнца», и находится первый след, связанный с Ф. Скориной.

Пути первых подвижников печатного искусства не представляли собой одинокие траектории. Неутомимые и предприимчивые, постоянно в движении, первые издатели и печатники представляли собой большое сообщество, члены которого знали друг друга, делились опытом и конкурировали между собой. Сотрудничество, дружеские связи, обширная личная сеть контактов — вот источник столь быстрого распространения книгопечатного дела в Европе. Стоит только посмотреть на

переписку базельского первопечатника Иохана Амербаха (Johann Amerbach, ок. 1440—1513 гг.) — среди имен его корреспондентов фигурируют многочисленные печатники, издатель А. Кобергер, гуманист, философ, каббалист Й. Рейхлин, гуманист-сатирик, автор знаменитого «Корабля дураков» С. Брант [20].

В рамках таких контактов — коммерческих, дружеских, конкурентных — существовала и тесная связь между У. Кэкстоном и И. Велденером (Jan Veldener, или Johan Veldenaer, 1486—1496). Использование шрифтов И. Велденера У. Кэкстоном — давно известный в зарубежной историографии факт [12; 17; 24].

Впрочем, английский исследователь Д. Палтридж также утверждает, что шрифты И. Велденера использовались не одним лишь Кэкстоном, но и его конкурентом — первым печатником Лондона Джоном Литтоу (John Lettou, Johannus Lettou, годы деятельности 1475—1483) [29]. Несмотря на роль лондонского первопечатника, который первым в Англии ввел использование сигнатур (подписей на страницах для их сшивания) [17, р. 41—52], фигура Д. Литтоу остается малоисследованной в англоязычной историографии. Большинство ученых склонны считать его выходцем из Великого княжества Литовского исходя из его фамилии. Некоторые издания Д. Литтоу и его партнера Уильяма Маклиния набраны шрифтами У. Кэкстона, причем заимствованными Кэкстоном у И. Велденера [22, р. 424; 29, р. 56—65].

В 1471 г. У. Кэкстон отправился в Кельн для постижения тонкостей печатного дела, там же оказался и И. Велденер [22, р. 73], который изготовил для У. Кэкстона эти шрифты. А в Англии У. Кэкстон использовал их при издании «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера [17, р. 50].

Небольшое отступление от работ Скорины вовсе не будет казаться таковым, когда читатель увидит издательский знак И. Велденера (рис. 11).

Типичный двухщитовой голландско-немецкий издательский герб, на щите которого справа — герб города Левен (Лувэн), где печатал И. Велденер. Левая часть герба скрывает в себе сюрприз. Это практически треугольник с портрета Скорины. Символика знака И. Велденера связана с традиционными маркировками ремесленников и торговцев: знак, совмещающий в себе и сакральный треугольник, и христианский крест, и символичное «от альфы до омеги», точнее, древнеиудейские «Aleph» и «Tau».

Предполагая, что между И. Велденером, печатавшим в Кельне, Утрехте, Кулемберге, Левене, и Ф. Скориной существовала связь, мы об-



Рис. 11. Издательский знак И. Велденера [8, колофон] и треугольники с гравюрного портрета Ф. Скорины и титульного листа к его Библии

наруживаем, что наследник У. Кэкстона Винкин де Ворд, как и его патрон, поддерживал тесные отношения с издателями и типографиями с континента. Об этом свидетельствуют шрифты, использованные де Вордом для печати его «Boke of Seynt Albans» (в частности, ее второго издания 1496 г.), более известной как «The Book of Hawking, Hunting, and Blasing of Arms». Де Ворд использует шрифты, полученные им от издателя и печатника Говарта ван Гемена (голланд. Govert van Ghemen, дат. Gotfred af Ghemen), или Готфрида де Ос (Gotfridus de Os), — издателя, который работал в голландском городе Гауда и датском Копенгагене в 1489—1496 и 1505—1510 гг. [13, р. 219, 220; 17, р. 179; 28, р. 43—52].

Г. ван Гемен, или Г. де Ос, — известная фигура у датчан, поскольку в датской историографии считается первым достоверно известным издателем (не считая нескольких изданий иностранцами в Оденсе), напечатавшим в Копенгагене первую книгу по-датски.

Пожалуй, именно здесь начинается один из самых захватывающих эпизодов расследования о Скорине. Нам удалось найти издательский знак Говарта ван Гемена (рис. 12).

На двух флагах слева и справа от королевского герба отчетливо видны солнце и месяц. В изданиях, которые напечатал Г. ван Гемен в Дании, есть лишь несколько гравюр — те же солнце/месяц с человеческими ликами, разумеется (рис. 13).

Как оказался голландский печатник Г. ван Гемен в Дании? В 1474 г. король Дании Кристиан I получил от Папы Сикста IV буллу, разрешающую открытие университета в Копенга-



Рис. 12. Издательский знак Говарта ван Гемена [19, колофон]

гене. Кристиан I обратился ко всем епископам своего королевства с требованием содействовать интересам Университета (в рамках этого, кстати, в Оденсе были предприняты первые попытки книгопечатания на латыни). Кристиан I лично патронировал новое учебное заведение, а своим вице-президентом назначил доктора права и медицины Питера Альбертсена (Peder Albertsen, Petrus Alberti, около 1450—1517), получившего образование в Германии. В 1478 г. П. Альбертсен, осознавая кадровый голод в Дании, предпринял путешествие в Германию, и в частности в Кельн, где сумел убедить нескольких профессоров переехать в Копенгаген. Университет открылся в 1479 г., однако, несмотря на запреты Кристиана I и его преемника Иоганна (Ханса) получать образование за границей, студентов в нем было немного, курсы преподавались нерегулярно. Понимая, что во многом причиной этого является нехватка книг, П. Альбертсен пригласил в Копенгаген голландского издателя Г. ван Гемена, лично содействуя получению последним датского гражданства.

В 1493 г. Г. ван Гемен издает латинскую грамматику, а вслед за ней — датскую рифмованную хронику (*Den danske Rimkrönike*, 1495). [25, р. 222, 223].

Ван Гемен пробыл в Копенгагене до 1496 г., после чего его следы теряются на некоторое время. С 1505 по 1510 г. Гемен вновь в Дании, где издает более 20 книг. Как в случае многих ранних издателей, проследить вехи жизни Г. ван Гемена можно лишь по его книгам. Мы знаем, что он жил в Голландии, в Гауде — с 1486 по 1489 г. (Г. Брэдшоу доказывает, что уже в 1484 г. ван Гемен, он же Готтфрид де Ос, жил и печатал в Гауде). Английской историографией установлено, что именно между первым и вторым периодами пребывания в Дании он встречался с В. де Вордом.

Английский исследователь Г. Брэдшоу установил, что в 1484 г. ван Гемен был в Гауде и Кулембурге [13, р. 221], между которыми расстояние примерно 40 км. Именно в Кулембурге Г. ван Гемен учился



Рис. 13. Распятие Христа.

Говарт ван Гемен «Молитвенник»
[19, f. 28 recto]

печатному делу у И. Велденера (треугольник с крестом), державшего там мастерскую (Велденер, 1482—1484 гг., перед возвращением в Левен). Поэтому шрифты ван Гемена и Велденера долгое время путали.

Предположим, что Франциск Скорина, как указано в записях Архива Падуанской епископской курии (Archivio della Curia Vescovile di Padova) о сдаче им экзамена на докторскую степень, был в 1507—1512 гг. секретарем короля Дании. Тогда логичным представляется, что он учился в только что открытом Копенгагенском университете и именно там получал докторскую степень в области свободных искусств. Университет Копенгагена, поначалу имевший четыре факультета (теологии, права, медицины и философии), вполне мог присвоить ему такую степень. К сожалению, матрикулы Копенгагенского университета с начала его основания не сохранились, самые ранние из них датируются 1611 г. Но в монографии 1734 г., посвященной истории Датской академии, А. Л. Тура, опираясь на не сохранившиеся до наших дней акты защит, говорит именно о докторх «artium» [37, р. 25—30], тем более что и в Падуанском университете в 1512 г. на момент защиты Скорины система была той же: выпускники философского факультета назывались «artisti» [9, р. 226—228].

Несколько слов о давнем споре в белорусской историографии о том, королевским секретарем в какой стране — Дании или устаревшей римско-балкано-румынской Дации — был Скорина. Падуанские записи неоднозначно говорят о Скорине как о «secretarii Regis Datiae». История «переселений» этого названия тянется со времен Римской империи. Подробное расследование «авантюры» Дации-Дании читатель сможет найти в [36], здесь лишь солидаризируемся с мнениями Я. Садовского, А. Флоровского, С. Браги, Г. Голенченко о том, что в скориновское время Дацией, Датией или Дакией называлась именно Дания. Более того, и жители Дании той эпохи именовали себя выходцами из Dacia: в западноевропейских университетах студенты из Дании в XV—XVI вв. называли себя «de Dacia» [26, р. 1—29].

Очевидности отождествления Дации и Дании поможет и авторитет уже упоминавшейся «Хроники Шеделя». Этот «бестселлер» эпохи Скорины четко указывает на картах и в описании к ним «Dacia» как Данию [30, f. CCLXXXII verso, f. CCLXXXIII recto].

Итак, Франциск Скорина, секретарь короля Дании, по-видимому, предпринимает путешествие в Падую для получения докторской степени в области медицины после учебы в университете Копенгагена. Уже тогда интерес к книгопечатанию, приобретенный в Дании (солнце и

месяц, фигурирующие на издательском гербе Г. ван Гемена, а также треугольник с крестом его учителя И. Велденера, очевидно, не случайны у Скорины), сформировал его дальнейший путь. Поэтому тот факт, что из 33 человек, присутствовавших на докторских экзаменах в Падуе, по крайней мере три были связаны с издательским делом, уже не кажется простым совпадением [36].

В Падуе обнаружена еще одна любопытная деталь: именно здесь, в 1506 г. опубликована знаменитая «Чешская Библия» [11] — та самая, которую, как установлено благодаря текстологическому анализу, Ф. Скорина использовал в качестве «референциальной» в своем переводе.

Развязка «детектива» становится почти предсказуемой: издателем «Чешской Библии» являлся Петр Лихтенштейн (Petrus Liechtensteyn, годы издательской деятельности 1497—1528), его издательским гербом была армиллярная сфера. Задолго до того, как армиллярная сфера стала известной благодаря изданиям Эльзевера, П. Лихтенштейн начал использовать ее в качестве своей эмблемы, поскольку именно он первым в истории книжного дела опубликовал «Альмагест» Птолемея, где этот инструмент и фигурировал как иллюстрация (Almagesti Cl. Ptolemei Pheludiensis Alexandrini) [30, p. 21] (рис. 14).

Вряд ли мог Скорина как эрудит и будущий книгоиздатель пройти мимо этого факта.

Множество деталей резонируют в истории кристаллизации Ф. Скориной своих эмблем — треугольника, солнца и месяца и, весьма вероятно, армиллярной сферы. Говоря современным языком, использование им знаков предполагаемых учителей, с одной стороны, выглядело как задача маркетинга, а с другой — заявляло о преемственности и продолжении традиций.

Знак затмения и даты. Общеизвестно предположение о связи скориновского знака затмения (солнце и месяц) с реальным затмением, совпавшим с его рождением и, возможно, впечатлившим юного ученого. Е. Немировский пишет о том, что «солнечные затмения в Восточной



Рис. 14. Издательский знак Петра Лихтенштейна [32, f. 152 verso]

Европе наблюдались в 1476, 1486, 1487, 1491 и 1533 гг.». Поскольку первая и последняя даты явно не подходят, остаются 1486, 1487 и 1491 гг. Практически общепринятым является 1491 г., так как именно в этом случае осуществляется правило возраста — поступления в университет в 14 лет [4, с. 155, 156].

Это предположение, основанное на списке затмений по древнерусским летописям Д. О. Святского («Астрономические явления в русских летописях с научно-критической точки зрения», СПб., 1915), можно уточнить. Согласно данным Национального управления по воздухоплаванию и исследованию космического пространства (NASA, США), лишь три затмения в этот период могли быть видны из Полоцка¹.

Все остальные либо были не видны из Полоцка либо происходили в темное время суток.

Поскольку Ф. Скорина хорошо знал «Хронику» Шеделя, а многие исследователи отмечали близость изображения солнца и луны у Скорины и у Шеделя, мы тщательно просмотрели весь текст «Нюрнбергской хроники». В итоге можно утверждать, что из десяти упоминаний различных солнечных катаклизмов — затмений, трех солнц, кровавой луны и т. п., только изображения частичных затмений напоминают скориновские. Полные и аннулярные солнечные затмения в «Хронике» Шеделя изображены по-другому (полный лик луны, полностью закрывающий солнце). Если исходить из предположения, что Скорина был «отмечен» затмением, то это было либо частичное затмение 19 мая 1490 г., либо частичное затмение (на некоторое время — аннулярное) 8 мая 1491 г.

Солнце и месяц с человеческими ликами (но не в виде затмения) были весьма распространены в то время, можно даже сказать, что визуально эти изображения стереотипны, растиражированы. Тем не менее в качестве издательского знака мы видим их лишь у В. де Ворда, Г. ван Гемена и Ф. Скорины.

Последний знак с портрета Скорины (и, возможно, пустой щит с титуального листа ко всей Библии) — трапеция, увенчанная крестом. Следует отметить, что историография раннего книгопечатания указы-

¹ Полное солнечное затмение 25 февраля 1476 г. <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=14760225>; частичное 19 мая 1490 г. <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/5MCSemap/1401-1500/1490-05-19.gif>; аннулярное и частичное 8 мая 1491. <http://eclipse.gsfc.nasa.gov/SEsearch/SEsearchmap.php?Ecl=14910508>



Рис. 15. Православный Голгофский крест (слева) и трапеция, увенчанная крестом Ф. Скорины (справа)

вает на то, что пустые щиты на книгах, как правило, оставлялись как место для экслибриса. Это распространенное явление в практике раннего книгопечатания [16, р. 91]; они оставлялись пустыми, чтобы потом заполнить их гербом или инициалами/именем владельца.

При исследовании разновидностей креста, знак «трапеция с крестом» перекликается с Голгофским крестом² — широко принятом в православии того времени изображением креста с символическим изображением Голгофы (основание-трапеция) и орудиями Страстей (копье и трость с губкой, смоченной в уксусе) (рис. 15).

Похожее объяснение было озвучено С. Темчиным, предположившим, что скориновский знак (отличающийся, однако, от канонического православного с 6—8-конечным крестом) был связан с отношениями Скорины с иудейскими кругами Праги, а потому снят с титульного листа [7].

Безусловно, исследование скориновских знаков — лишь начало долгого и, по всей вероятности, запутанного пути пристального чтения гравюрного наследия Скорины. Тем не менее надеемся, что уже на первом этапе канонический образ Ф. Скорины — первопечатника и деятеля Возрождения, который долгое время представлялся неким одиноким титаном, — обогащается новым представлением о тесных узах, связы-

² https://en.wikipedia.org/wiki/File:Russian_Golgotha_cross.png

вавших его с миром печатной культуры, литературы, образования Европы. Так, имена Г. ван Гемена, И. Велдерена, а возможно, В. де Ворда, Д. Леттоу, П. Лихтенштейна и других дают возможность увидеть деятельность Ф. Скорины в европейском контексте, и хочется верить, что исследования в этом направлении будут продолжены.

Р. С. Эта статья написана с желанием поделиться своим энтузиазмом в поисках возможностей нового прочтения «старых» источников, а также признанием в любви к источниковедению и историографии — и выражением глубокого уважения неустанному подвижнику исторической методологии и историографии Владимиру Никифоровичу Сидорцову.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. *Баразна Л. Ц.* Гравюры Францыска Скарыны. Выд. 2-е. Минск : Беларусь, 1990.
2. *Владимиров П. В.* Доктор Франциск Скорина. Его переводы, печатные издания и язык. СПб. : Тип. акад. наук, 1888.
3. *Галечанка Г. Я.* Францыск Скарына: у пачыне версій, стэрэатыпаў і міфаў // Российские и славянские исследования. Минск : БГУ, 2008. Вып. 3.
4. *Немировский Е. Л.* Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. Минск : Маст. літ., 1990.
5. *Немировский Е.* Славянские издания кирилловского (церковнославянского) шрифта: 1491—2000. Инвентарь сохранившихся экземпляров и указатель литературы. М. : Знак, 2009. Т. 1 : 1491—1550. С. 131.
6. *Скарына Ф.* Библия: Факсімільнае ўзнаўленне Бібліі, выдадзенай Ф. Скарынаю ў 1517—1519 : у 3 т. Мінск : БелСЭ, 1990—1991. 3 т.
7. *Темчин С.* Голгофский крест над ветхозаветной скинией на гравюрном портрете Франциска Скорины. *Temčinas, Sergejus. Kalvarijos kryžiaus virš judėjų padangtės atvaizdas Prancidkausk Skorinos graviūriniame portrete* // Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kalbos, kultūros ir radtijos tradicijos : [straipsnių rinkinys]. Vilnius, 2009. P. 152—168.
8. *Шматов В. Ф.* Гравюры «Малой подорожной книжицы» Скорины и их источники // Памятники культуры. Новые открытия. М., 1985. С. 188—196.
9. *Acta Graduum Academicorum ab anno 1501 — ad annum 1525* / ed. Forin, Elda Martellozzo. Istituto per la storia dell'Università di Padova. Padova : Antentore, MCMLXIX (1969).
10. *Bagge Sverre.* Nordic Students at Foreign Universities until 1660 // *Scandinavian Journal of History*. 1984. № 9. P. 1—29.
11. *Bibli česká v Benátkách tištěná.* Venetiis : in Edibus Petri Liechtenstein Coloniensis Germani, 1506.
12. *Bigmore E. C., Wyman C. W. H.* A Bibliography of Printing. Cambridge : Cambridge University Press, 1880 and 2014. Vol. 1. P. 78, 270, 271.

13. *Bradshaw Henry*. Collected Papers. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1889 and 2011.
14. *Claudin A*. Les origines de l'imprimerie à Paris: la Première presse de la Sorbonne. Paris : Claudin, 1899.
15. *Cundall Joseph*. A brief history of wood-engraving from its invention. London : S. Low, Marston and Co, 1895.
16. *Davies H. W*. Devices of the Early Printers, 1457—1560, Their History and Development. London : Crafton Co., 1935.
17. *Duff E. Gordon*, The Printers, Stationners and Bookbinders of Westminster and London from 1476 to 1535. 1906. P. 5.
18. *Duff E. Gordon*, Ozon M. A. William Caxton. Chicago : The Caxton Club, 1905.
19. *Ghemens Gofred af*. Gudelige Bønner. Copenhagen, 1509. Молитвы. Копенгаген, 1509.
20. *Halporn Barbara Crawford* (Ed.). The Correspondence of Johann Amerbach: Early Printing in Its Social Context. Michigan : University of Michigan Press, 2000.
21. *Harman M*. Printer's and publisher's devices in incunabula in the University of Illinois Library. Urbana : University of Illinois, 1983.
22. *Hellinga, Lotte and J. B. Trapp* (Ed.). The Cambridge History of the Book in Britain, Volume 3, 1400—1557. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
23. *Hellinga, Lotte and Wytze*. Gofred af Ghemens faerden ca. 1486—1510 en typologisk undersøgelse // Fund og Forskning, 1968. Bind 15. P. 7—38.
24. *Lambinet P*. Recherches historiques, littéraires et critiques sur l'origine de l'imprimerie. Bruxelles: Flon Emmanuel, 1798. P. 168—172.
25. *Marmier X*. Scetch of the State of Literature and Education in Denmark, previously to the 16th century // The Analyst: A Quarterly Journal of Science, Literature, Natural History, and The Fine Arts / ed. Edward Mammatt. Vol. IX. London : Simpkin Co., 1839. P. 209—232.
26. *Mornet Elisabeth*. Le voyage d'études des jeunes nobles danois du XIV^e siècle à la Réforme // Journal des Savants, 1983. Vol. 4. № 4. P. 287—318.
27. *Mussard Pierre*. Historia deorum fatidicorum, vatum, sibyllarum, phaebadum apud priscos illustrium, cumeorum iconibus. Geneva : P. Chouet, 1675 (2nd ed. Francofurti : L. Bourgeat, 1680).
28. *Pafort Eloise*. Notes on the Wynkyn de Worde editions of the Boke of St. Albans and its separates // Studies in bibliography. 1952. P. 43—52.
29. *Partridge W. J*. The use of William Caxton's Type 3 by John Lettou and William de Machlinia in the Printing of their Yearbook 35 Henry VI, 1481—1482 // British Library Journal. 1983. P. 56—65.
30. *Pedersen Olaf*. A Survey of the Almagest: With Annotation and New Commentary by Alexander Jones. New York : Springer; London: Dordrecht Heidelberg, 2011.
31. *Picarda Guy de* (Havriil Pichura). The Engravings of Francis Skaryna in the Biblia Russka (1517—1519) // The Journal of Byelorussian Studies. 1967. Vol. I, № 3. Year III. P. 147—167.
32. *Ptolemei Claudius Almagestum*. Venetijs : P. Liechtenstein, 1515.
33. *Renouard Philippe*. Les marques parisiennes des XV^e et XVI^e siècles. Paris : Champion, 1926.
34. *Roberts William*. Printers' Marks: A Chapter in the History of Typography. London, 2008.

35. *Schedel Hartmann*. Liber Chronicarum. Nuremberg : Antonius Koberger, 1493; немецкое изд. : Die Schedelsche Weltchronik. Факсимиле немецкого издания переиздавалось неоднократно, с комментарием и предисловием на немецком в 1965, 1978, 1993, 2004 гг.

36. *Shutava Volga*. Again about Skaryna in Padua: New Possibilities of Reading the Old Documents. Time, Context, Circumstances And Attendees // *Belarusian Review*. Winter 2014. Vol. 26, № 4. P. 17—23. Бел.: Ізноў пра Скарыну ў Падуі: новыя магчымасці прачытання старых дакументаў. — http://thepointjournal.com/output/index.php?art_id=341&spr_change=bel; http://thepointjournal.com/output/index.php?art_id=341&spr_change=eng; *Ее же*. Again about Skaryna in Padua: New Possibilities of Reading the Old Documents. Part 2. Circumstances // *Belarusian Review*. Spring 2015. Vol. 27. № 1. P. 23—28.

37. Thura, Albert Lauridsen Regiae. Academiae Hafniensis infantia et pueritia sub tenebris pontificiis breviter delineata. Flensburgi : Korte fratres, MDCCXXXIV, 1734. P. 25—30.

38. *Veldener Johann*. Dit is die prologhe vñ den spieghel onser. Culemborg : J. Veldener, 1483.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 20 чэрвеня 2014 г.